

# Bass Solo

INCLUI  
1 CD  
GRÁTIS



Segredos da  
Improvisação

## Nico Assumpção

**PARTE I**

---

*CAMPOS HARMÔNICOS E MODOS*

## 1 ESTUDO DOS CAMPOS HARMÔNICOS

O estudo dos campos harmônicos e seus modos é de fundamental importância para se compreender a formação dos acordes.

O domínio desta área nos leva a reconhecer qualquer tipo de acorde (muitas vezes apenas pela cifra) e, através de sua análise, aplicar a escala correta.

Prestando-se atenção às tensões de cada modo, concluiremos que os quatro campos harmônicos – maior, menor, menor harmônico e menor melódico – nos mostram praticamente todos os tipos de acordes existentes.

Ex. 1: **C7M** é um acorde de 1º grau do campo harmônico maior. Se utilizarmos as tensões deste modo, teremos **C7M(6)** ou **C7M(9)**.

Ex. 2: **Bm7(b5)** é um acorde de 7º grau do campo harmônico menor melódico. Usando as tensões deste modo, teremos **B7(#9)**, **B7(b9)**, **B7(#5)** ou ainda **B7(#5)**.

Familiarizando-se com essas regras, o músico será capaz de determinar as escalas a serem aplicadas sobre os acordes, bastando para isso examinar as cifras, uma vez que elas incluem, além das notas do acorde (1ª, 3ª, 5ª e 7ª), suas tensões (9ª, 11ª, 13ª).

Ex.:

<b>C</b>	C maior
<b>C7M</b>	C maior com 7ª maior
<b>C(#5)</b>	C com 5ª aumentada
<b>Cº</b>	C diminuto
<b>Cm(7M)</b>	C menor com 7ª maior
<b>C<sub>4</sub><sup>7</sup></b>	C suspenso (C com 7ª e 4ª)

Bemol ou sustenido antes do grau determina seu aumento ou diminuição.

Ex.:

<b>C7(<sup>b9</sup><sub>#5</sub>)</b>	C7 com 5ª aumentada e 9ª menor
---------------------------------------	--------------------------------



## 1.1 Campo harmônico maior

O campo harmônico maior é formado pelos acordes diatônicos à tonalidade maior.

<b>C7M</b>	<b>Dm7</b>	<b>Em7</b>	<b>F7M</b>	<b>G7</b>	<b>Am7</b>	<b>Bm7(b5)</b>
<b>I7M</b>	<b>IIIm7</b>	<b>IIIm7</b>	<b>IV7M</b>	<b>V7</b>	<b>VIIm7</b>	<b>VIIIm7(b5)</b>

Exemplos de progressões sobre o campo harmônico maior:

<b>1</b>	<b>Am7</b>	<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C7M</b>	
<b>2</b>	<b>Am7</b>	<b>F7M</b>	<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C7M</b>
<b>3</b>	<b>Em</b>	<b>F7M</b>	<b>Em7</b>	<b>C7M</b>	<b>F7M</b>
	<b>C7M</b>	<b>F7M</b>	<b>Bm7(b5)</b>	<b>Em7</b>	
<b>4</b>	<b>Am7</b>	<b>Dm7</b>	<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C7M</b>

Experimente improvisar sobre os exemplos acima, onde usamos somente a escala de dó maior.

Tente em outras tonalidades.

## 1.2 Campo harmônico menor

O campo harmônico menor é formado pelos acordes diatônicos à tonalidade menor. São três os tipos de escalas menores – natural, harmônica e melódica.

### ▣ Campo harmônico menor natural

(advindo do 6º grau de um campo harmônico maior)

Cm7	Dm7(b5)	E♭7M	Fm7	Gm7	A♭7M	B♭7
-----	---------	------	-----	-----	------	-----

I m7	II m7(b5)	♭III 7M	IV m7	V m7	♭VI 7M	♭VII 7
------	-----------	---------	-------	------	--------	--------

### ▣ Campo harmônico menor harmônico

O campo harmônico menor harmônico é formado pelos acordes advindos da escala menor harmônica. Essa escala é igual à escala menor natural, porém com a 7ª maior.

Cm(7M)	Dm7(b5)	E♭7M(♯5)	Fm7	G7	A♭7M	B°
--------	---------	----------	-----	----	------	----

I m(7M)	II m7(b5)	♭III 7M(♯5)	IV m7	V 7	♭VI 7M	VII °
---------	-----------	-------------	-------	-----	--------	-------

### ▣ Campo harmônico menor melódico

O campo harmônico menor melódico é formado pelos acordes advindos da escala menor melódica (Jazz Melodic). Essa escala é igual à escala maior, porém com a 3ª menor.

Cm(7M)	Dm7	E♭7M(♯5)	F7	G7	Am7(b5)	Bm7(b5)
--------	-----	----------	----	----	---------	---------

I m(7M)	II m7	♭III 7M(♯5)	IV 7	V 7	VI m7(b5)	VII m7(b5)
---------	-------	-------------	------	-----	-----------	------------

## 2 MODOS

Os modos são escalas formadas dentro de um campo harmônico. Um bom improvisador deve dominar os modos em todas as tonalidades, sabendo de antemão as notas que devem ser evitadas e as que criam tensão, dando a característica do modo.

Notas do acorde – brancas

Notas de tensão – pretas

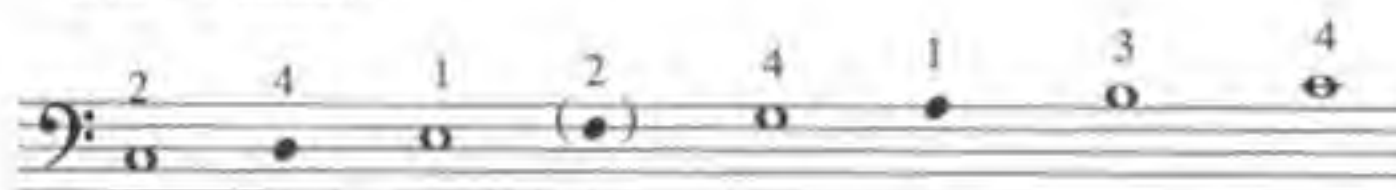
Notas de tensão característica – brancas entre duas barras

Notas evitadas – pretas entre parênteses

Obs.: Os números sobre as notas referem-se à digitação.

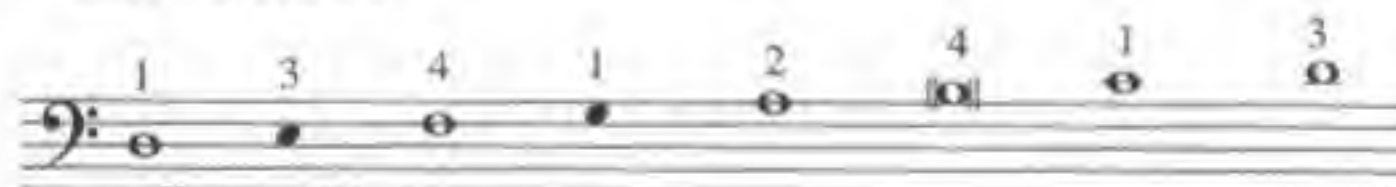
### 2.1 Modos do campo harmônico maior

#### I7M – C Iônico



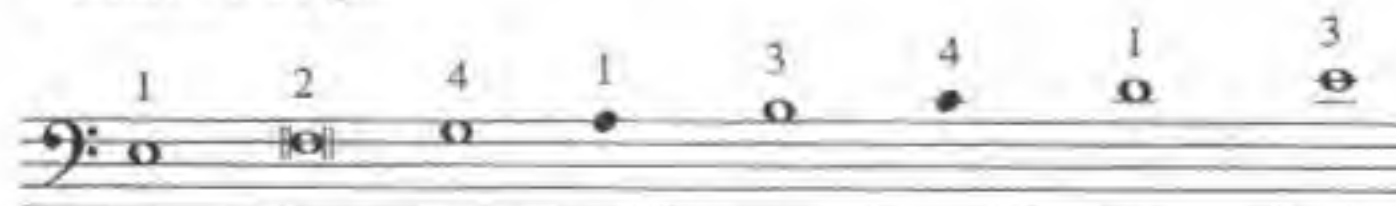
O modo iônico, 1º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior (ou 13ª), e como nota evitada a 4ª.

#### IIIm7 – D Dórico

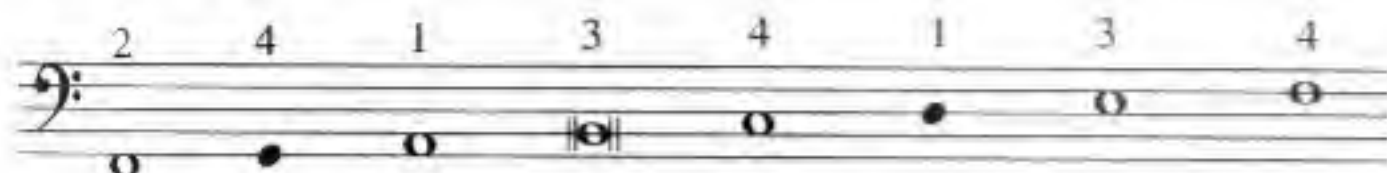


O modo dórico, 2º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª), e como nota de tensão característica a 6ª maior.

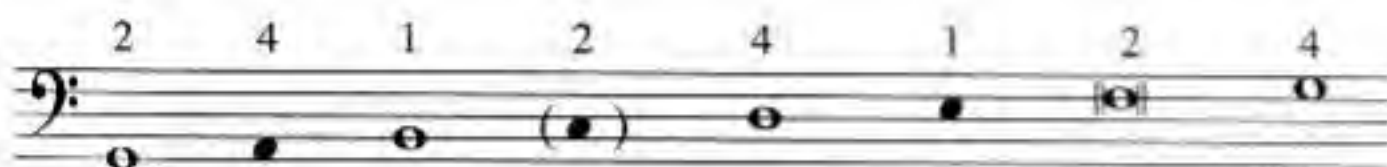
#### IIIIm7 – E Frígio



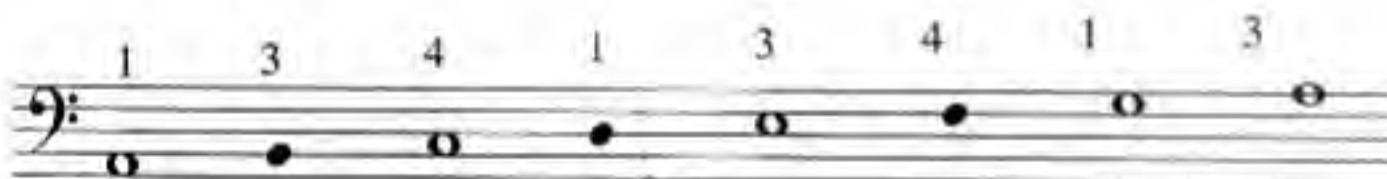
O modo frígio, 3º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 4ª (ou 11ª) e a 13ª menor (ou 6ª menor), e como nota de tensão característica a 2ª menor (ou ♭9).

**IV7M – F Lídio**

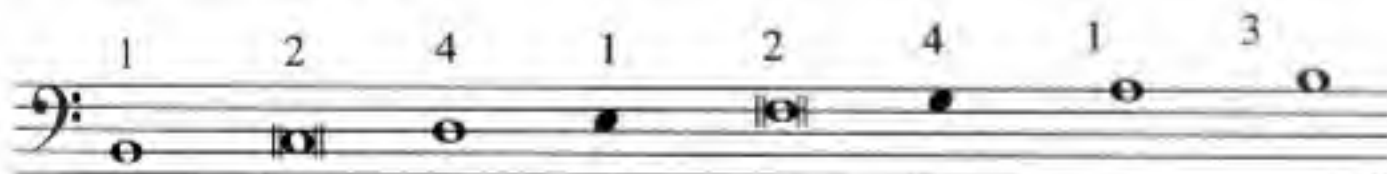
O modo lídio, 4º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior (ou 13ª), e como nota de tensão característica, a 4ª aumentada.

**V7 – G Mixolídio**

O modo mixolídio, 5º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior (ou 13ª), e como nota de tensão característica, a 7ª menor. A 4ª é usada nos casos de acordes  $\frac{7}{4}$ .

**VIIm7 – A Eólio**

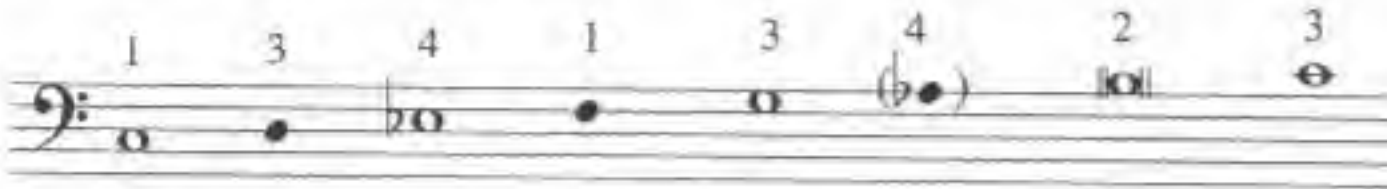
O modo eólio, 6º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª).

**VIIIm7(b5) – B Lócrio**

O modo lócrio, 7º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 11ª (ou 4ª) e a 13ª menor (ou 6ª menor), e como notas de tensão característica a 2ª menor e a 5ª diminuta.

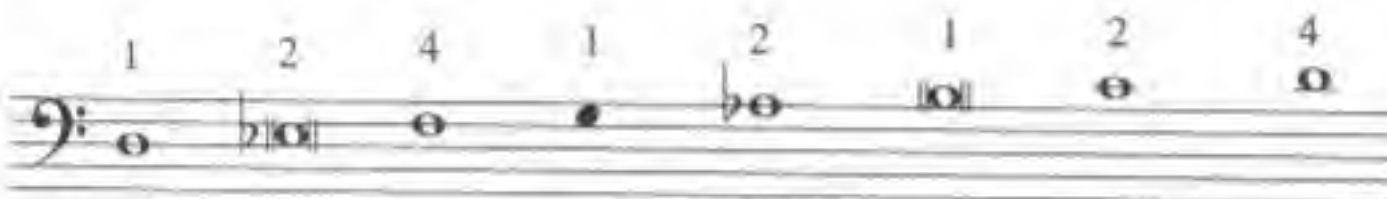
## 2.2 Modos do campo harmônico menor harmônico

### I<sup>m</sup>(7<sup>M</sup>) – Menor harmônico



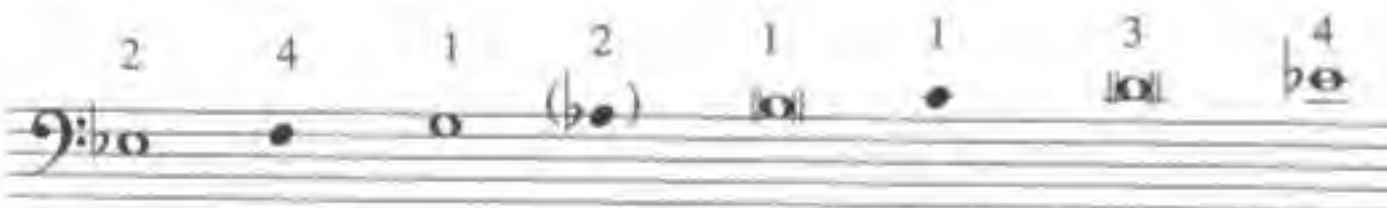
O modo menor harmônico, 1º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª), como nota de tensão característica a 7ª maior e como nota evitada a 6ª menor.

### II<sup>m</sup>7(b5) – Lócrio 6ª maior



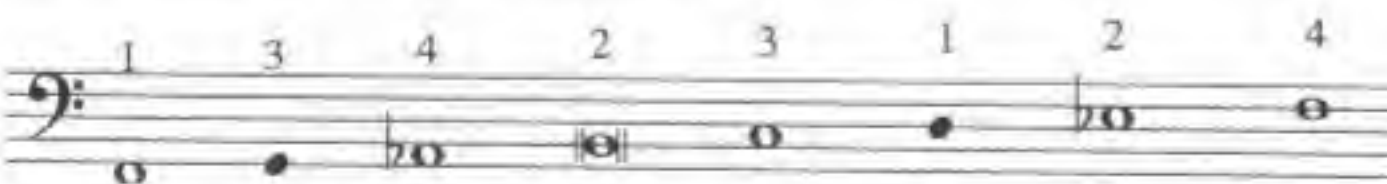
O modo lócrio 6ª maior, 2º grau da escala menor harmônica, tem como nota de tensão a 11ª (ou 4ª) e como notas de tensão característica a 2ª menor e a 6ª maior.

### III<sup>m</sup>7M(#5) – Jônico 5ª aumentada



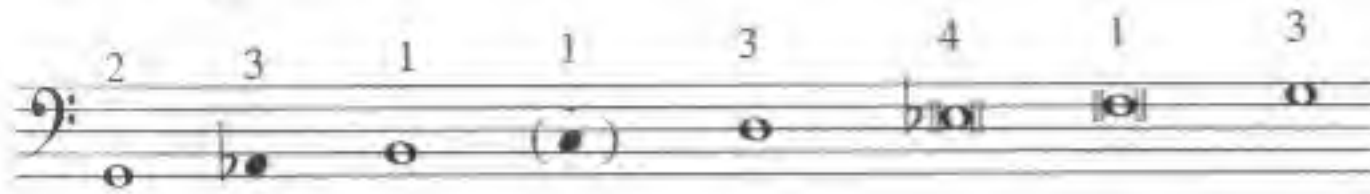
O modo jônico 5ª aumentada, 3º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, como notas de tensão característica a 5ª aumentada e a 7ª maior, e como nota evitada a 4ª (ou 11ª).

### IV<sup>m</sup>7(#11) – Dórico 11ª aumentada

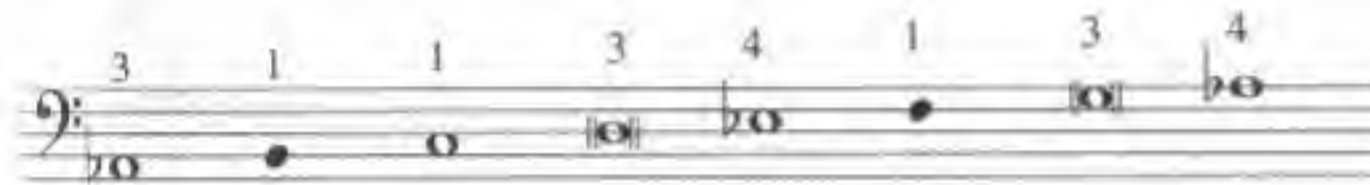


O modo dórico 11ª aumentada, 4º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, e como nota de tensão característica a 11ª aumentada.

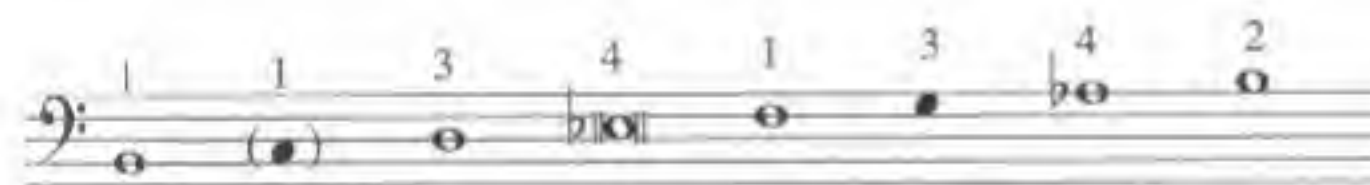


**V7 – Frígio maior**

O modo frígio maior, 5º grau da escala menor harmônica, tem como nota de tensão a 9ª menor (ou 2ª) e como notas de tensão característica a 6ª e a 7ª menores. A 4ª (11ª), apesar de ser uma nota evitada, é usada em acordes  $\frac{7}{4}$  ( $\flat 9$ ).

 **$\flat$ VI7M – Lídio 9ª aumentada**

O modo lídio 9ª aumentada, 6º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª aumentada e a 6ª maior, e como notas de tensão característica a 4ª aumentada e a 7ª maior.

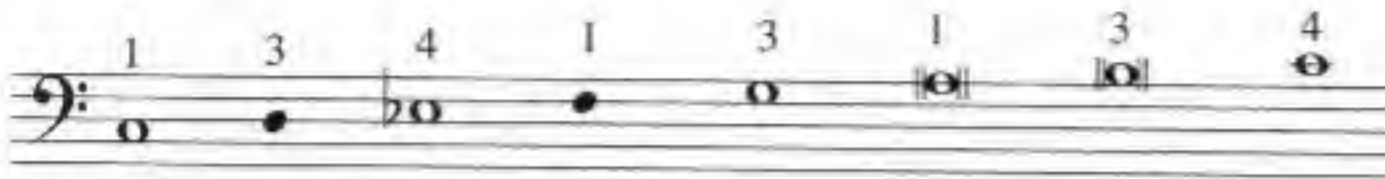
**VIIº – Diminuto do 7º grau**

O modo diminuto do sétimo grau, 7º grau da escala menor harmônica, tem como nota de tensão a 6ª menor, como nota de tensão característica a 4ª diminuta (3ª maior) e como nota evitada a 2ª menor.

Obs.: Este acorde é uma inversão do **V7( $\flat 9$ )** e, neste caso, a 3ª maior não pode, é claro, ser considerada uma nota de tensão característica, nem a 2ª menor uma nota evitada.

## 2.3 Modos do campo harmônico menor melódico

### I<sub>m</sub>(7M) – Menor melódico



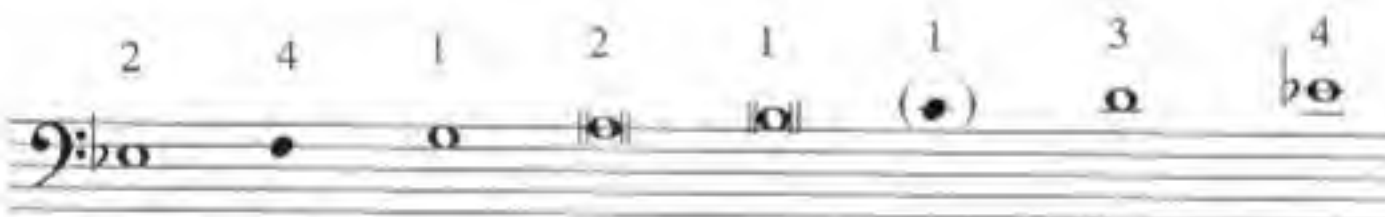
O modo menor melódico, 1º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª), e como notas de tensão característica a 6ª maior e a 7ª maior.

### II<sub>m</sub>7(6) – Dórico bemol 2



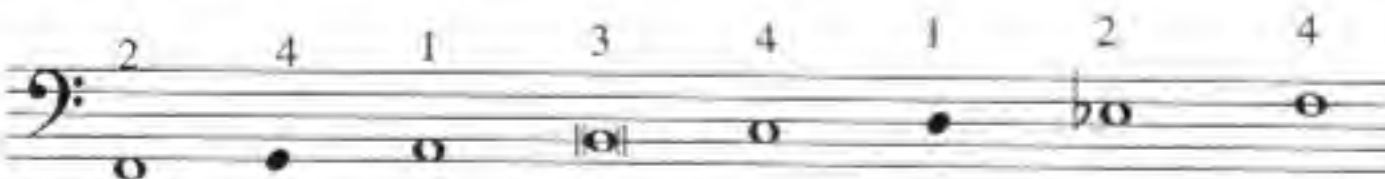
O modo dórico bemol 2, 2º grau da escala menor melódica, tem como nota de tensão a 11ª (ou 4ª) e como notas de tensão característica a 2ª menor e a 6ª maior.

### III7M(♯5) – Lídio 5ª aumentada



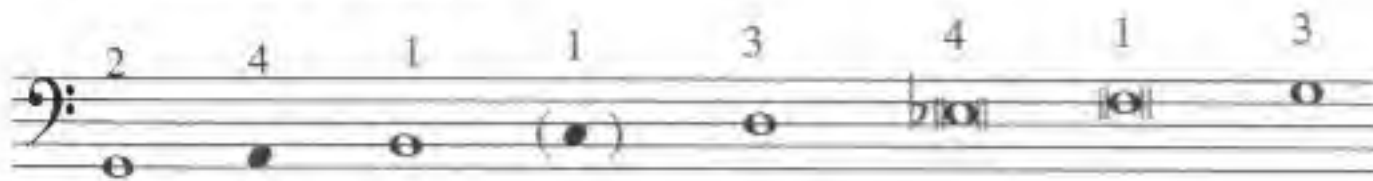
O modo lídio 5ª aumentada, 3º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, e como notas de tensão característica a 5ª aumentada e a 11ª aumentada (ou 4ª).

### IV7 – Lídio bemol 7ª



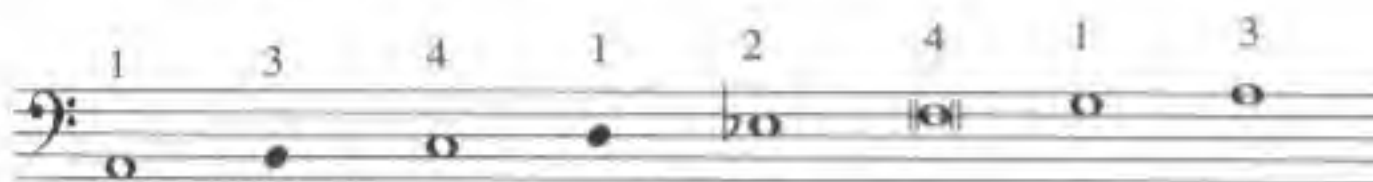
O modo lídio bemol 7ª, 4º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, e como nota de tensão característica a 11ª aumentada.

### V7 – Mixolídio bemol 6ª



O modo mixolídio bemol 6ª, 5º grau da escala menor melódica, tem como nota de tensão a 9ª maior (ou 2ª), como notas de tensão característica a 6ª e a 7ª menores, e como nota evitada a 4ª (ou 11ª).

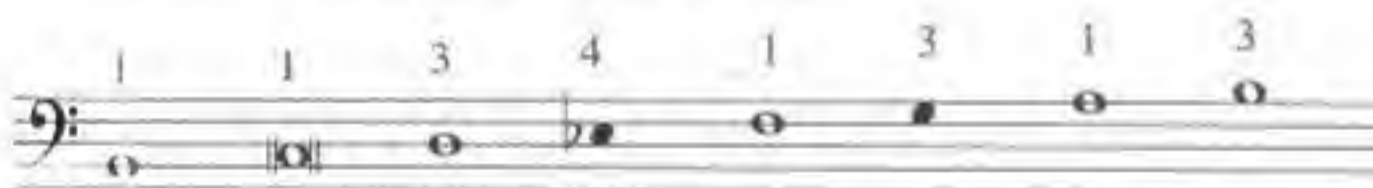
### VIIm7(b5) – Eólio bemol 5ª



O modo eólio bemol 5ª, 6º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª (ou 2ª) e a 4ª (ou 11ª), e como nota de tensão característica a 6ª menor.

Obs.: Este modo é também conhecido por lócrio 9ª maior.

### VIIIm7(b5) – Superlócrio (Escala Alterada)



O modo superlócrio, 7º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 4ª diminuta (3ª maior) e a 6ª menor, e como nota de tensão característica a 2ª menor. Este grau da escala pressupõe um acorde 7(b5, #5, b9, #9) e portanto a 3ª maior não seria uma tensão, mas sim nota do acorde. Neste caso, as tensões seriam: b5, #5, b9 e #9.

## **PARTE II**

---

### *DIGITAÇÕES, EXERCÍCIOS E PROGRESSÕES*



## 1 ESTUDO DAS DIGITAÇÕES

Nas próximas páginas vamos estudar as digitações básicas dos modos do campo harmônico maior e do menor melódico.

O único modo do campo harmônico menor harmônico que vamos estudar é o 1º grau, uma vez que seus outros modos são sonoramente suplantados pelos modos da menor melódica. Repare que todos os exemplos começam em dó, facilitando assim a compreensão das diferenças sonoras de cada modo (porém, para efeito de estudo, devemos praticar em todos os tons).

Ao lado de cada acorde está o nome do modo e ainda a análise harmônica, ou seja: o grau da escala a que ele pertence.

Os modos do campo harmônico menor natural são os mesmos de um campo harmônico maior começado pelo seu 6º grau.

As digitações aqui demonstradas utilizam três notas por corda, técnica muito utilizada por grandes guitarristas (Al Dimeola e John McLaughlin são dois bons exemplos) que consiste em manter certos padrões no braço do instrumento, fazendo com que possamos tocar frases de alta velocidade com desenhos constantes.

Você vai perceber que para tocar certas notas terá que esticar os dedos para conseguir atingi-las. Todo estudo é repetitivo e por isso não deve ser feito por horas seguidas, uma vez que os nervos e músculos das mãos e braços são muito exigidos.

Começou a doer? Pare.

Lembre-se: todo e qualquer estudo de técnica deve ser feito lentamente e com concentração.

Só assim você conseguirá automatizar as frases e dominar o braço do instrumento.

Procure novas digitações, iniciando as escalas com dedos diferentes. O importante é que, ao tocar uma escala, suas notas tenham boa sonoridade.

## 1.1 Modo maior

C jônico – C7M – 1º grau de C



C dórico – Cm7 – 2º grau de B♭



C frígio – Cm7 – 3º grau de A♭



C lídio – C7M(♯11) – 4º grau de G



C mixolídio – C7 – 5º grau de F



Obs.: Os números sobre as notas referem-se à digitação (3 notas por corda).  
Execute em todos os tons lentamente.

C eólio – Cm7 – 6º grau de E $\flat$



C lócrio – Cm7(b5) – 7º grau de D $\flat$



## 1.2 Modo menor melódico

Menor melódico – Cm(7M) – 1º grau de Cm



Dórico b2 – Cm6 – 2º grau de Bbm



Lídio #5 – C7M(#5) – 3º grau de Am



Lídio  $\flat 7$  – C7( $\sharp 11$ ) – 4º grau de GmMixo  $\flat 6$  – C7( $\flat 13$ ) – 5º grau de FmEólio  $\flat 5$  – Cm7( $\flat 5$ ) – 6º grau de E $\flat$ mSuperlória – C7( $\sharp 9$ ) – 7º grau de D $\flat$ m

Obs.: Os números sobre as notas referem-se à digitação (3 notas por corda).  
Pratique em todas as tonalidades.



**C Lídio  $\flat 7$  / Mixo  $\sharp 4$**  (4ª grau do campo harmônico menor melódico)



Aplicação: **C7( $\sharp 11$ )**

**C Simétrica**



Aplicação: **C7( $\sharp 9$ )**, **C7( $\flat 9$ )** ou: **D $\flat$ <sup>o</sup>**, **E<sup>o</sup>**, **G<sup>o</sup>** e **B $\flat$ <sup>o</sup>**

Obs.: Esta escala equivale à **Diminuta** de **D $\flat$** , se iniciada a partir de seu 2º grau.

**C Whole Tone (Tons Inteiros)**



Aplicação: **C7( $\sharp 11$ )**, **C7( $\sharp 5$ )**

Praticar em todos os tons.

## 2 EXERCÍCIOS E PROGRESSÕES

Neste capítulo, iremos estudar várias progressões onde poderemos utilizar todas as escalas que estudamos nos capítulos anteriores.

**Progressão 1:** Esta progressão em ritmo de salsa está no campo harmônico de A menor. Experimente tocá-la em outros tons.

*Faixa 1*

Am7	F7M	E7(#9) Alterada	Am7	F7M	E7(#9) Alterada
-----	-----	--------------------	-----	-----	--------------------

Am7	Dm7	G7	C7M	F7M	Bm7(b5)	E7(#9) Alterada
-----	-----	----	-----	-----	---------	--------------------

**Progressão 2:** Esta progressão em ritmo de *funk* está no campo harmônico menor melódico de A e D. Experimente tocá-la em outros tons.

*Faixa 2*

Am(7M) Melódica	Am6 Melódica	Am(7M) Melódica	Am6 Melódica
--------------------	-----------------	--------------------	-----------------

Dm7 Dórico	Dm6 Melódica	Dm(7M) Melódica	E7(#9) Alterada
---------------	-----------------	--------------------	--------------------

**Progressão 3:** Esta progressão usa somente acordes lídio b7 (são duas vezes cada linha). Experimente tocá-la em outros tons.

*Faixa 3*

C7(#11) Lídio b7	A7(#11) Lídio b7	B7(#11) Lídio b7	A7(#11) Lídio b7
---------------------	---------------------	---------------------	---------------------

E7(#11) Lídio b7	B7(#11) Lídio b7	D7(#11) Lídio b7	B7(#11) Lídio b7
---------------------	---------------------	---------------------	---------------------

**Progressão 4:** Esta progressão em ritmo de *shuffle* é um *blues* menor. Experimente tocá-la em outros tons.

*Táixa 4*

<b>Gm7</b> Dórico	<b>Gm6</b>	<b>Gm7</b>	<b>Gm6</b>
			
<b>Cm7</b>	<b>Cm6</b>	<b>Gm7</b>	<b>E7(#9)</b> Alterada
			
<b>E♭7(9)</b> Mixo	<b>D7(#5)</b> Alterada	<b>Gm7</b> Dórico	<b>D7(#9)</b> Alterada
			

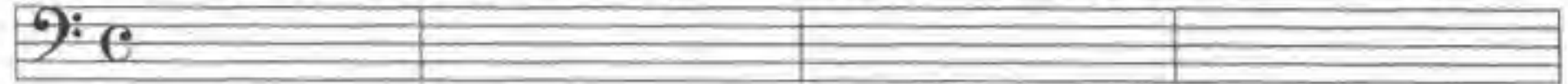
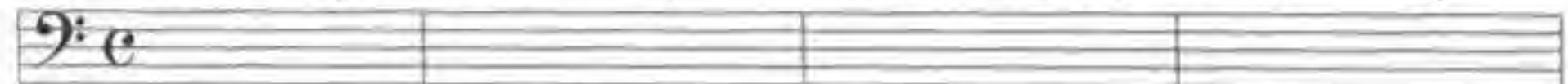
**Progressão 5:** Esta progressão em tempo médio envolve várias das escalas que estudamos. Experimente tocá-la em outros tons.

*Táixa 5*

<b>F#m7</b>	//	<b>F7M</b>	//
			
<b>Dm7</b>	//	<b>B♭7M</b>	//
			
<b>Gm7</b>	//	<b>F#7M</b>	//
			

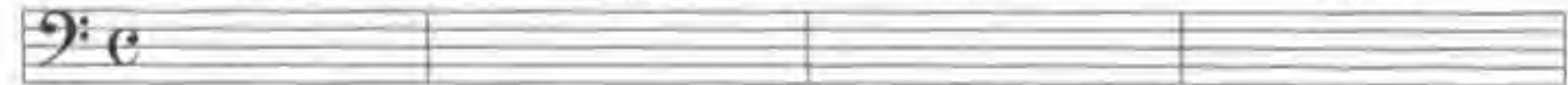
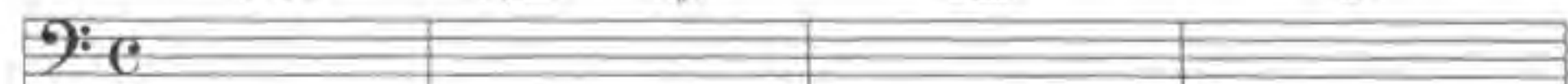
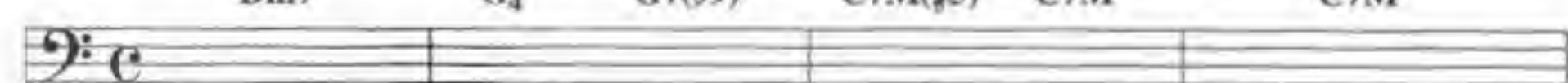

**Progressão 6:** Esta progressão em ritmo de *funk* é composta de dois ciclos de acordes em diferentes tonalidades. Experimente tocá-la em outros tons.

*Exa 6*

E7M	A $\flat$ 7(#9)	A7M	D $_4^7$	D $\flat$ m7	B $\flat$ 7(13)	A7M	B $_4^7$
							
E7M	A $\flat$ 7(#9)	A7M	D $_4^7$	D $\flat$ m7	C $_4^7$	B $_4^7$	D $_4^7$
							
G7M	B7(#9)	C7M	F $_4^7$	Em7	D $\flat$ 7(13)	C7M	D $_4^7$
							
G7M	B7(#9)	C7M	F $_4^7$	Em7	E $\flat$ $_4^7$	D $_4^7$	B $_4^7$
							

**Progressão 7:** Esta progressão envolve várias das escalas que estudamos. Experimente tocá-la em outros tons.

*Exa 7*

Am7	B7(#9)	Em7	A7(13)
			
C7M	D $\flat$ m7	F $\sharp$ 7	Bm7
			
Dm7	G $_4^7$	G7( $\flat$ 9)	C7M( $\sharp$ 5)
			
Cm7( $\flat$ 5)	F $\sharp$ 7	F7	B7
			



**Progressão 8:** Esta progressão em ritmo de bolero usa várias escalas estudadas anteriormente. Experimente tocá-la em outros tons.

*faixa 8*

<b>Dm7</b> Dórico	<b>G7(b9)</b> Simétrica	<b>C7M</b> Jônico	<b>A7(#5)</b> Alterada
<b>Dm7</b> Dórico	<b>G7(b9)</b> Alterada	<b>Gm7</b> Dórico	<b>C7(#11)</b> Lídio b7
<b>F7M</b> Jônico	<b>Bb7M</b> Lídio	<b>Em7</b> Dórico	<b>A7(b9)</b> Alterada
<b>D7(b9)</b> Simétrica	<b>G7(b9)</b> Simétrica	<b>C7M</b> Jônico	<b>A7(#5)</b> Alterada

**Progressão 9:** Esta progressão em ritmo de *slow ballad* envolve várias das escalas que estudamos. Experimente tocá-la em outros tons.

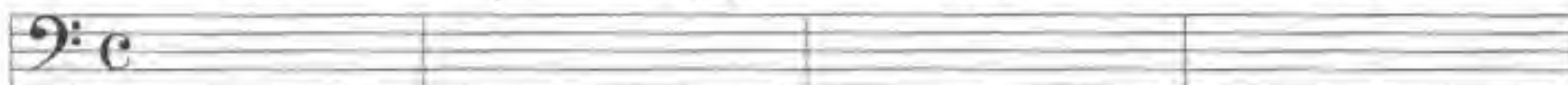
*faixa 9*

<b>Bb7(#11)</b> Lídio b7	<b>A7(#5)</b> Alterada	<b>Dm7(6)</b> Dórico	<b>Bb7(#9)</b> Alterada
<b>Cm7</b> Dórico	<b>F7(b9)</b> Alterada	<b>BbLid</b> Lídio	<b>A7(#5)</b> Alterada
<b>Dm7(6)</b> Dórico	<b>E7(#9)</b> Alterada	<b>Am7</b> Dórico	<b>D7(b9)</b> Simétrica
<b>F/G</b> G Mixó	//	<b>Db7(#9)</b> Alterada	//

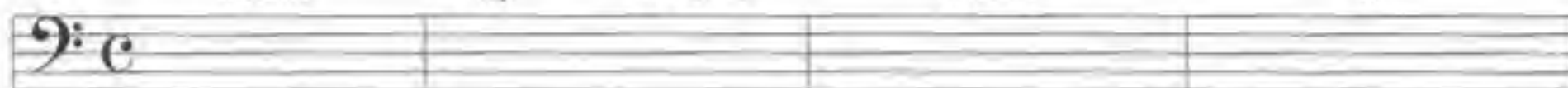
**Progressão 10:** Esta progressão usa várias cadências II V I. Experimente tocá-la em outros tons.

*faixa 10*

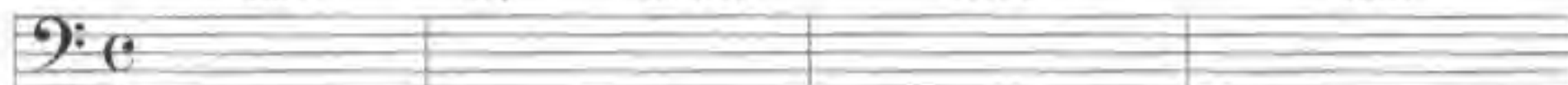
Bm7      E<sub>4</sub><sup>7</sup>      E7(♭9)      A7M      //



B<sup>♭</sup>m7      E<sup>♭</sup><sub>4</sub><sup>7</sup>      E<sup>♭</sup>7(♭9)      A<sup>♭</sup>7M      //



Am7      D<sub>4</sub><sup>7</sup>      D7(♭9)      G7M      Em7



A<sup>♭</sup>m7      D<sup>♭</sup><sub>4</sub><sup>7</sup>      D<sup>♭</sup>7(♭9)      G<sup>♭</sup>7M      C7(♯11)



**PARTE III**

---

*PENTATÔNICAS E QUARTAS*

# 1 PENTATÔNICAS

Como o nome diz, são escalas formadas por 5 notas e muito utilizadas na improvisação. Essas escalas são usadas para acrescentar tensões ao som básico dos acordes.

As escalas pentatônicas, por não terem intervalos de meio tom em sua construção, agem como se fossem acordes e dão ao improvisador a possibilidade de trabalhar com desenhos geométricos em vez de desenhos melódicos.

São cinco possibilidades de inversão que chamaremos de MODOS.

## Tom de C

### I modo C



### I modo C (Pentatônica de C maior)



### II modo D



### II modo C (Pentatônica de Bb maior)



### III modo E



### III modo C (Pentatônica de Ab maior)



### IV modo G



### IV modo C (Pentatônica de F maior)



### V modo A



### V modo C (Pentatônica de Eb maior)










Praticar em outras tonalidades.









## 1.1 Acordes dominantes

As escalas pentatônicas têm sua melhor utilização sobre os acordes dominantes. Estes acordes tendem à resolução, implicam moção e ainda podem receber qualquer número de tensões ( $\sharp 9$ ,  $\flat 9$ ,  $\sharp 5$ ,  $\sharp 11$ ) sem modificar essa tendência. Quando as pentatônicas são tocadas sobre esses acordes, as tensões mais altas são enfatizadas, dando ao improvisador a chance de colorir o acorde. Por exemplo: ao escolher uma pentatônica de  $E\flat$  sobre o acorde original  $C7$ , isso resultará automaticamente num acorde  $C7(\sharp 9)$ .

Escalas	Acordes resultantes
<div>tônica</div> 	$C7$
<div><math>\flat 3</math></div> 	$C7(\sharp 9)$
<div><math>\flat 5</math></div> 	$C7(\sharp 9), C7(\sharp 11), C7(\sharp 5), C7(\flat 9)$
<div><math>\flat 6</math></div> 	$C7(\sharp 5)$
<div><math>\flat 2</math></div> 	$C7(\flat 9)$
<div><math>\flat 7</math></div> 	$C_4^7$
<div>4</div> 	$C_4^7$

## 1.2 Acordes menores

Como os acordes menores são perfeitamente estáveis (mesmo com as tensões de 9, 11), o uso das escalas pentatônicas é, neste caso, facilitado.

Escalas	Acordes resultantes
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">b3</div> 	Cm7(11)
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">b7</div> 	Cm7( <sup>9</sup> <sub>11</sub> )
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">4</div> 	Cm6( <sup>9</sup> <sub>11</sub> )
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">b6</div> 	C eólio
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">b2</div> 	C frígio
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">b5</div> 	Cm7(b5)

Praticar em outras tonalidades.

### 1.3 Acordes maiores

Os acordes de 7ª maior são acordes de resolução. As tensões normalmente associadas com esses acordes são 9, #11 e 13.

#### Escalas

#### Acordes resultantes

tônica



C7M

5



C7M

2



C7M(#11)

3



C(#5)

6



C7M(b9)

Como sempre, pratique outras tonalidades.

## 1º Modo

## 2º Modo

## 3º Modo

## 4º Modo

## 5º Modo

2	4	1	4	1	1	3	1	3	1	1	4	1	4	1	2	4	2	4	1	1	4	1	3	1
C					B $\flat$					A $\flat$					F					E $\flat$				
D $\flat$					B					A					G $\flat$					E				
D					C					B $\flat$					G					F				
E $\flat$					D $\flat$					B					A $\flat$					G $\flat$				
E					D					C					A					G				
F					E $\flat$					D $\flat$					B $\flat$					A $\flat$				
F $\sharp$					E					D					B					A				
G					F					E $\flat$					C					B $\flat$				
A $\flat$					G $\flat$					F $\flat$					D $\flat$					B				
A					G					F					D					C				
B $\flat$					A $\flat$					G $\flat$					E $\flat$					D $\flat$				
B					A					G					E					D				

Na página anterior temos as 60 pentatônicas formadas dentro das 12 tonalidades. Como vimos, as pentatônicas podem ser usadas sobre qualquer tipo de acorde, ficando o critério de escolha a cargo de nossos ouvidos. As pentatônicas mais *outside* devem ser reservadas para seqüências ou *turnarounds*, e também como meio para se criarem tensões (  $\sharp 9$ ,  $\sharp 5$ , 13 etc.).

Segue abaixo uma lista com as pentatônicas do Modo I que soam particularmente bem sobre os tipos de acordes.

Tipo de Acorde	Pentatônica Modo I
<b>C7</b>	Tônica
<b>C7(<math>\sharp 9</math>)</b>	$\flat 3$
<b>C7(<math>\flat 9</math>)</b>	$\flat 2$
<b>C7(<math>\sharp 11</math>)</b>	$\flat 5$
<b>C7(<math>\sharp 5</math>)</b>	$\flat 2$
<b>C13</b>	Tônica
<b>C7M</b>	2 ou 5
<b>C7M(<math>\sharp 11</math>)</b>	2
<b>Cm7</b>	$\flat 3$
<b>Cm7(<math>\flat 5</math>)</b>	$\flat 5$
<b>C<sub>4</sub><sup>7</sup></b>	4
<b>C<sup>o</sup></b>	Não se aplica



## 2 QUARTAS CONSECUTIVAS

O estudo das quartas consecutivas completa o estudo das pentatônicas. Com sua sonoridade mais ampla, as quartas têm também a peculiaridade de ser *inside e outside*.

Nosso estudo começa com a construção de quartas consecutivas sobre um acorde dado.

### 2.1 Acordes dominantes

Sobre o acorde dominante C7 podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, 5º, 7º, 2º e 6º graus.

3º

C7

5º

C7

7º

C7

2º

C7

6º

C7

Sobre o acorde dominante **C7(#9)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 5º,  $\flat 7$ , tônica e 4º graus.

5º

**C7(#9)**

$\flat 7$

**C7(#9)**

tônica

**C7(#9)**

4º

**C7(#9)**

Sobre o acorde dominante **C7(#11)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º,  $\sharp 4$  e  $\flat 7$  graus.

3º

**C7(#11)**

$\sharp 4$

**C7(#11)**

$\flat 7$

**C7(#11)**

Sobre o acorde dominante **C7(b9)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 4º, 5º e b7 graus.

**4º**

**C7(b9)**

**5º**

**C7(b9)**

**b7**

**C7(b9)**

The image shows three musical staves in bass clef, each representing a different degree of the C7(b9) chord. Each staff begins with a whole-note chord of C7(b9) (C, E, G, Bb, Fb). The first staff, labeled '4º', shows a descending line of four eighth notes: Bb, Ab, Gb, and Fb. The second staff, labeled '5º', shows a descending line of four eighth notes: Ab, Gb, Fb, and Eb. The third staff, labeled 'b7', shows a descending line of four eighth notes: Gb, Fb, Eb, and Db. Each line ends with a whole note on the same pitch as the final eighth note.

Sobre o acorde dominante **C7(#5)** podem ser construídas quartas consecutivas nos b7, 4º e 1ª graus.

**b7**

**C7(#5)**

**4º**

**C7(#5)**

**tônica**

**C7(#5)**

The image shows three musical staves in bass clef, each representing a different degree of the C7(#5) chord. Each staff begins with a whole-note chord of C7(#5) (C, E, G, Bb, F#). The first staff, labeled 'b7', shows a descending line of four eighth notes: Bb, Ab, Gb, and Fb. The second staff, labeled '4º', shows a descending line of four eighth notes: Ab, Gb, Fb, and Eb. The third staff, labeled 'tônica', shows a descending line of four eighth notes: Gb, Fb, Eb, and Db. Each line ends with a whole note on the same pitch as the final eighth note.

Sobre o acorde dominante  $C_4^7$  podem ser construídas quartas consecutivas nos 2º, 6º e 5º graus.

2º  $C_4^7$

6º  $C_4^7$

5º  $C_4^7$

Sobre o acorde dominante  $C13$  podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, 6º e 2º graus.

3º  $C13$

6º  $C13$

2º  $C13$

## 2.2 Acordes maiores

Sobre o acorde maior **C7M** podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, 4º e 7º graus.

3º **C7M**

4º **C7M**

7º **C7M**

Sobre o acorde maior **C7M(#11)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 4º e 7º graus.

4º **C7M(#11)**

7º **C7M(#11)**



## 2.3 Acordes menores

Sobre o acorde menor **Cm7** podem ser construídas quartas consecutivas nos 5º, 2º, 6º e 1º graus.

5º

**Cm7**

2º

**Cm7**

6º

**Cm7**

tônica

**Cm7**

## PARTE IV

---

### *ARPEJOS E LICKS*

## 1 ARPEJOS

Os arpejos são as notas do acorde tocadas em sequência (1, 3, 5 etc.).

O estudo dos arpejos é muito importante do ponto de vista técnico porque, além de facilitar a visualização das notas no braço do instrumento, aumenta consideravelmente a velocidade da digitação, permitindo que o instrumentista utilize os chamados *sweeps*. (arpejos em sequência tocados rapidamente nos sentidos ascendente e descendente).

Outro fator que evidencia a importância do estudo dos arpejos é a facilidade de se criarem padrões específicos para a utilização em acordes predeterminados.

Ao se tocarem arpejos maiores ou menores sobre diferentes graus da escala, acrescentam-se tensões aos acordes, dando-lhes uma nova coloração.

### 1.1 Sobre os acordes do tipo C7M podemos usar:

#### Arpejos maiores:

**I grau** – arpejo de **C** maior – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.

**II grau** – arpejo de **D** maior – acrescenta as tensões de 9ª,  $\sharp 4^a$  e 6ª, transformando o acorde em **C7M( $\frac{9}{\sharp 11}$ )**.

**V grau** – arpejo de **G** maior – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em **C7M(9)**.

**III grau** – arpejo de **E** maior – acrescenta a tensão de  $\sharp 5^a$ , transformando o acorde em **C7M( $\sharp 5$ )**.

#### Arpejos menores:

**III<sup>m</sup> grau** – arpejo de **E** menor – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.

**VI<sup>m</sup> grau** – arpejo de **A** menor – acrescenta a tensão de 6ª, transformando o acorde em **C7M(6)**.

**VII<sup>m</sup> grau** – arpejo de **B** menor – acrescenta as tensões de  $\sharp 4^a$  e 9ª, transformando o acorde em **C7M( $\frac{9}{\sharp 11}$ )**.

## 1.2 Sobre os acordes do tipo Cm7 podemos usar:

### Arpejos maiores:

$\flat$ III grau – arpejo de  $E\flat$  maior – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.

IV grau – arpejo de F maior – acrescenta as tensões de 11ª e 6ª transformando o acorde em  $Cm7(\frac{6}{11})$ .

$\flat$ VII grau – arpejo de  $B\flat$  maior – acrescenta as tensões de 9ª e 11ª, transformando o acorde em  $Cm7(\frac{9}{11})$ .

### Arpejos menores:

IIm grau – arpejo de C menor – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.

IIIm grau – arpejo de D menor – acrescenta as tensões de 9ª, 11ª e 6ª, transformando o acorde em  $Cm7(\frac{6}{11})$ .

$\flat$ IIIm grau – arpejo de  $E\flat$  menor – acrescenta a tensão de  $\flat 5^a$ , transformando o acorde em  $Cm7(\flat 5)$ .

Vm grau – arpejo de G menor – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em  $Cm7(9)$ .

## 1.3 Sobre os acordes do tipo $Cm7(\flat 5)$ podemos usar:

### Arpejos maiores:

$\flat$ VI grau – arpejo de  $A\flat$  maior – acrescenta a tensão de  $\flat 13$ , transformando o acorde em  $Cm7(\frac{\flat 5}{\flat 13})$ .

$\flat$ VII grau – arpejo de  $B\flat$  maior – acrescenta as tensões de 9ª e 11ª, transformando o acorde em  $Cm7(\frac{\flat 5}{11})$ .

### Arpejos menores:

IIIm grau – arpejo de D menor – acrescenta as tensões de 9ª, 11ª e 6ª, transformando o acorde em  $Cm7(\frac{\flat 5}{9} \frac{6}{11})$ .

$\flat$ IIIm grau – arpejo de  $E\flat$  menor – não acrescenta tensões ao acorde.

IVm grau – arpejo de F menor – acrescenta as tensões de 11ª e  $\flat 6^a$ , transformando o acorde em  $Cm7(\frac{\flat 5}{\flat 13})$ .

## 1.4 Sobre os acordes do tipo C7 podemos usar:

### Arpejos maiores:

**II grau** – arpejo de **D** maior – acrescenta as tensões de 9ª,  $\sharp 11^a$  e 13ª, transformando o acorde em **C7**( $\sharp 11$ ).

**$\flat$ III grau** – arpejo de **E $\flat$**  maior – acrescenta a tensão de  $\sharp 9^a$ , transformando o acorde em **C7**( $\sharp 9$ ).

**$\flat$ V grau** – arpejo de **G $\flat$**  maior – acrescenta as tensões de  $\flat 9^a$  e  $\sharp 11^a$ , transformando o acorde em **C7**( $\flat 9$ ).

**$\flat$ VI grau** – arpejo de **A $\flat$**  maior – acrescenta as tensões de  $\sharp 9^a$  e  $\sharp 5^a$ , transformando o acorde em **C7**( $\sharp 5$ ).

**VI grau** – arpejo de **A** maior – acrescenta as tensões de  $\flat 9^a$  e 6ª, transformando o acorde em **C7**( $\flat 9$ ).

### Arpejos menores:

**I $\flat$ m grau** – arpejo de **C** menor – acrescenta a tensão de  $\sharp 9^a$ , transformando o acorde em **C7**( $\sharp 9$ ).

**$\flat$ II $\flat$ m grau** – arpejo de **D $\flat$**  menor – acrescenta as tensões de  $\sharp 9^a$  e  $\sharp 5^a$ , transformando o acorde em **C7**( $\sharp 5$ ).

**$\flat$ III $\flat$ m grau** – arpejo de **E $\flat$**  menor – acrescenta as tensões de  $\sharp 9^a$  e  $\sharp 11^a$ , transformando o acorde em **C7**( $\flat 9$ ).

**$\flat$ V $\flat$ m grau** – arpejo de **G $\flat$**  menor – acrescenta as tensões de  $\flat 9^a$ ,  $\sharp 11^a$  e 6ª, transformando o acorde em **C7**( $\flat 9$ ).

**V $\flat$ m grau** – arpejo de **G** menor – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em **C7**(9).

**VI $\flat$ m grau** – arpejo de **A** menor – acrescenta a tensão de 6ª, transformando o acorde em **C7**(13).



## 2 ARPEJOS – Digações

A seguir, os exemplos de arpejos e suas digitações:

C



Cm



C°



G



Em



C7M

Gm



Eb



Cm7

Praticar em todas as tonalidades.

## 2.1 Arpejos – Variações

Cm7(b5)



C9 (Aplicável em qualquer acorde, exceto nos diminutos)



## C4



## C<sub>4</sub><sup>7</sup>



Praticar em todas as tonalidades.

## 2.2 Arpejos sobre acordes

### C7M



### C7



## Cm7



## Cm7(b5)



## C



Praticar em outras tonalidades.

### 3 LICKS

*Licks* são frases prontas (clichês) que utilizamos sobre os acordes. Como são frases preestudadas, encaixam-se numa grande variedade de situações harmônicas.

A seguir, temos o uso de tríades, arpejos e pentatônicas sobre acordes.

#### 3.1 Acordes maiores (7M)

Os exemplos dados estão aplicados no acorde **C7M**.

##### Tríades

I grau                      IV grau                      V grau                      II grau

C                              F                              G                              D

alternando:

C                              D                              C                              D

##### Pentatônicas

I grau                                      II grau

C    D

IV grau (só de passagem)                      V grau

F    G



## Arpejos

I grau

C7M



V grau

G7M



alternando:



Gbm7(b5)

Sobre o b5 resulta C7M(#11)

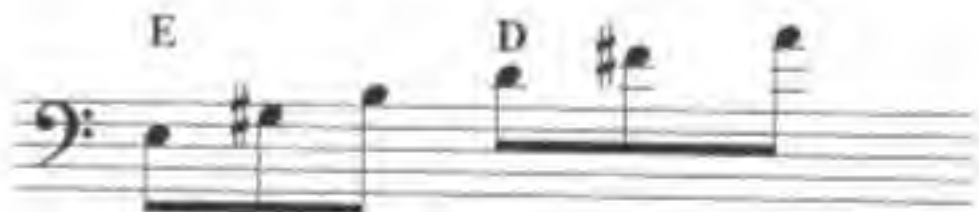


Am(7M)

Sobre o Am(7M) resulta C7M(#5)



ou as tríades do II e III graus



## 3.2 Acordes menores (m7)

Os exemplos dados estão aplicados no acorde Cm7.

## Tríades

bVII grau

bIII grau

IV grau

Bb

Eb

F



## Pentatônicas

♭III grau



♭VII grau



IV grau



## Arpejos

♭III grau



♭VII grau



Cm6

A m7(♭5)



Cm(7M)

Cm(7M)



Triade de G (gera acorde de Cm(7M))

G



## 3.3 Acordes dominantes (V7)

C9

Em7(b5)



Arpejo de Em7(b5)

C7(#11)

C7(#11)



Escala C mixo #11

C7(#11)

Gb m7(b5)



Arpejo de Gbm7(b5)

C7(#11)

Gb(#5)

Bb(#5)

D(#5)



Tríades aumentadas bV, bVII e II

C7(#5 #11)



Tons inteiros

C7(b9) - Tríades: I, bIII, bV e VI graus.

C

Eb

Gb

A



C7(#5)

Bbm7(b5)



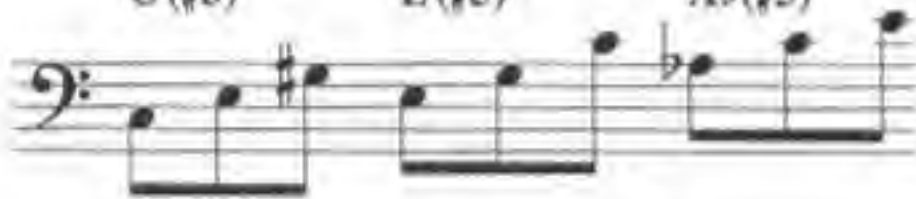
Arpejo de Bbm7(b5)

C7(#5)

C(#5)

E(#5)

Ab(#5)



Tríades aumentadas

Pentatônicas

bIII grau

Eb



bV grau

Gb



bVI grau

Ab



bII grau

Db



## PARTE V

---

### *ESTUDO DE FRASES*



## 1 PRELÚDIO

Table 11
----------

Nico Assumpção

[illegible][illegible]

A musical score for the bass line of the song 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The piece ends with a double bar line.

10

[illegible]

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The melody is written on a single staff with a bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes beamed together. The piece is marked with a '16' at the beginning, indicating the measure number.

19

[illegible]



## 2 ESTUDO DE FRASES

Este estudo tem por objetivo aumentar o vocabulário de frases e deve ser praticado lentamente em várias tonalidades. Para cada estudo, temos duas faixas no CD. A 1ª é a frase, tal como está escrita na partitura, e a 2ª é a base, para que você toque a frase.

### Faixas 12 e 13

1

Dm7                      G7                      C7M

### Faixas 14 e 15

2

Dm7                      G7                      C7M

### Faixas 16 e 17

3

Dm7                      G7                      C7M

### Faixas 18 e 19

4

Dm7                      G7                      C7M

### Faixas 20 e 21

5

Dm7                      G7                      C7M

*(faixas 22 e 23)*

6

Dm7 G7 C7M

*(faixas 24 e 25)*

7

Dm7 G7 C7M

*(faixas 26 e 27)*

8

Dm7 G7 C7M

*(faixas 28 e 29)*

9

Dm7 G7 C7M

*(faixas 30 e 31)*

10

Dm7 G7 C7M

*(faixas 32 e 33)*

11

F7(#11)

*faixas 34 e 35*

C7M(♯5)



*faixas 36 e 37*

C7M(♯11)



*faixas 38 e 39*

Dm7



*faixas 40 e 41*

G7

C7M



*faixas 42 e 43*

C7M



*faixas 44 e 45*

C7M





*(faixas 46 e 47)*

Dm7

G7

C7M

18

*(faixas 48 e 49)*

Cm(7M)

19

*(faixas 50 e 51)*

B7(#9)

20

*(faixas 52 e 53)*

B7(#9)

21

*(faixas 54 e 55)*B7(#11)  
13

22

*(faixas 56 e 57)*B7(#11)  
13

23



Faixas 58 e 59

24 **B7(#9)**

Faixas 60 e 61

25 **Cm7 F7 Bb7M**

Faixas 62 e 63

26 **Am7 D7**

Faixas 64 e 65

27 **Dm7 G7 C7M**

Faixas 66 e 67

28 **C7 F7 Bb7**

Faixas 68 e 69

29 **C7**

(faixas 70 e 71)

C7

**30**

A musical exercise on a single staff in bass clef with one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes, ending with a half note. There are several measures of rests indicated by horizontal lines below the staff.

(faixas 72 e 73)

D7

31 

(finis 74 e 75)

B<sub>2</sub>m7E<sub>b</sub>7

A|7M

[illegible]

# Bass Solo - Nico Assumpção



foto: Francisco Lopes

## *Um gênio do contrabaixo*

*Nico Assumpção é um artista excepcional, um dos mais importantes contrabaixistas do mundo, e figura ao lado de nomes como Eddie Gomez, Jaco Pastorius, John Patitucci e Stanley Clarke.*

*Sua técnica primorosa, o estilo e a grande sensibilidade como improvisador elevam-no a categoria de um gênio do contrabaixo.*

*Tive a oportunidade de trabalhar com o Nico em gravações dos CDs da série Songbook e fiquei bastante impressionado com a sua capacidade criativa, não somente como músico mas também como arranjador.*

*Espero que estudantes ou mesmo músicos profissionais que queiram se aprofundar neste assunto façam um bom proveito deste importante trabalho.*

*Amin Chedali*

ISBN 85-85425-66-7



9 788585 goom